

University of Groningen

## Het geluid van de Beatles. Een muzieksociologische studie

Tillekens, Gerardus Jacobus

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*

1998

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Tillekens, G. J. (1998). Het geluid van de Beatles. Een muzieksociologische studie. Groningen: Het Spinhuis.

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

*Listen to the bird, who sings it to the tree.  
And then when you've heard him, see if you agree.*  
Nobody I Know (1964)

## Samenvatting

**Het geluid van de Beatles.** Er valt niet veel meer aan te doen. Met een soort emotionele superlijm zit het geluid van de Beatles en al die andere groepen van de Britse beatexplosie voor altijd verkleefd aan het beeld van de jaren zestig. Voor velen, zowel jong als oud kwam dat moment van culturele verandering destijds net zo onverwacht als de muziek zelf. Zelfs veel sociale wetenschappers keken verwonderd naar de culturele rebellie van scholieren en studenten, die zij noch verwacht noch voorspeld hadden.

Nu, bijna veertig jaar later, is die verbazing wel verdwenen. Met alle historische beschrijvingen en sociologische verklaringen van de *swinging sixties* valt een flinke boekenkast te vullen. In die terugblikken wordt de periode afgeschilderd als een nieuwe fase in het moderniseringsproces van de westerse, geïndustrialiseerde en geürbaniseerde samenleving. De woelige gebeurtenissen gaven de aanzet tot nieuwe opvattingen over consumptie, verschaften een nieuwe kijk op individualiteit, introduceerden nieuwe, meer egalitaire verhoudingen en vervingen de oude culturele garde door een nieuwe culturele voorhoede van jongeren uit de middenklasse. En, ze maakten dit nieuwe culturele patroon tot een overstijgend, internationaal fenomeen.

De opkomst van de jeugdcultuur is inmiddels uitgebreid bestudeerd en beschreven. Zelfs de economische, demografische en sociale ontwikkelingen die eraan ten grondslag lagen, zijn grondig onderzocht. Maar, niet alles is al even duidelijk. Vooral over de rol van de beat- en popmuziek bestaat nog steeds weinig helderheid. Ondanks alle pogingen is het nog steeds niet gelukt om de nauwe band tussen deze muziek en de veranderingen in de jaren zestig te verklaren. Muzikaal en tekstueel zijn de liedjes waarin de Beatles en hun collega's vrolijk de puberromantiek van de eerste verliefdheid bezongen, gewoonweg te plat en te eenvoudig om iets van de complexe culturele

transformatie van de jaren zestig te verklaren. Vergeleken met het muzikale en tekstuele idioom van de klassieke muziek, lijken popsongs inderdaad uiterst eenvoudig. Ook popmuzikanten en hun fans benoemen hun favoriete muziek zelf doorgaans – als was het een geuzennaam – als simpele drie-akkoorden-songs. De eenstemmigheid lijkt groot, maar toch klopt er iets niet met dat beeld en zelfbeeld van de popmuziek.

Popsongs zijn zo simpel niet. Zelfs geroutineerde muzikanten vinden het vaak uiterst moeilijk om op het gehoor de passende akkoorden te vinden bij de liedjes die ze van anderen willen overnemen. Ook lukt het zangers en zangeressen lang niet altijd even goed om bij de teksten letterlijk en figuurlijk de juiste toon aan te slaan. Het blijkt in de praktijk een hele kunst om een popsong goed na te zingen en na te spelen, en dat niet alleen omdat voor de begeleiding doorgaans meer, soms zelfs aanzienlijk meer dan drie akkoorden worden gebruikt. Kenmerkend voor de popmuziek is de specifieke relatie die in de liedjes wordt gelegd tussen de akkoorden onderling en tussen de harmonie en de melodie. Deze muzikale stijl vergt van de uitvoerenden een zekere *feeling* voor die muzikale verhoudingen, een talent dat wel eens treffend wordt omschreven als een gevoel voor popmuziek of kortweg popgevoeligheid. Die gave lijkt vaak – net als muzikaal gevoel in het algemeen – bijna iets magisch, iets dat de een van nature heeft en de ander niet. Popgevoeligheid is echter niet alleen een kwestie van gevoel of aanleg. De verhouding tussen de akkoorden en tussen de harmonie en de melodie in popsongs kan ook op een inzichtelijke manier worden verklaard en uitgelegd. Dat is wat het boek *Het geluid van de Beatles* in eerste instantie beoogt. Vervolgens wordt de vraag gesteld, of de bijdrage van de popmuziek aan de veranderingen in de jaren uit die muzikale kenmerken te verklaren valt.

De Beatles fungeren prominent in de titel van het boek. Dat is toepasselijk, want de verklaring van de kenmerkende eigenschappen van de popmuziek wordt geboden op grond van een analyse van de 46 liedjes die de Beatles in hun beginperiode, van eind 1962 tot eind 1964, zelf schreven en uitbrachten op hun singles en langspeelplaten. De reden van die inperking is niet, dat de Beatles de enigen waren die mooie en aansprekende popsongs schreven. Een soortgelijk verhaal had, om maar enkele namen te noemen, even gemakkelijk kunnen worden opgehangen aan de songs van Britse beatgroepen als de Animals, Herman's Hermits, de Kinks, de Rolling Stones, de Who of de Zombies. De Beatles liggen echter het meest voor de hand,

omdat ze in de ont-  
innamen en omde  
eigenaardigheden  
en dat vergemakke  
en overal nog stee

#### **Chaotische**

in muzikaal opzi  
gitaar te kunnen v  
Dat was en is ee  
daarbij wordt ge  
bekende basisakk  
nant F en het dom  
Beatles wil spelen  
zien is een kort v

Het citaat b  
een liedje dat Jo  
bevriende duo Pe  
opgewekt begele  
direct al drie akk  
niet bijster moeil  
Am en de Em zijn  
sie moeilijk maak  
men. Ongebruike  
C naar het mineu  
blijft in de overg  
introdunctie van c

De akkoor  
akkoorden zijn p  
*Nobody I Know*  
de melodiëlijn v  
probleem, want  
akkoord. In de g  
enharmonisch g  
harmonische sar  
tonen op dezelfd

omdat ze in de ontstaansgeschiedenis van de popmuziek een centrale plaats innamen en omdat juist in hun vroege songs de muzikale kenmerken en eigenaardigheden van de popmuziek sterk naar voren komen. Bovendien – en dat vergemakkelijkt de uitleg aanzienlijk – zijn hun liedjes uiterst bekend en overal nog steeds gemakkelijk verkrijgbaar.

**Chaotische akkoordencombinaties.** Hoe eenvoudig is de popmuziek in muzikaal opzicht? Voor het spelen van een popsong hoeft je enkel een gitaar te kunnen vasthouden en daarop drie akkoorden te kunnen aanslaan. Dat was en is een veelgehoorde uitspraak en de drie akkoorden waarop daarbij wordt bedoeld zijn ook niet de meest moeilijke. Het zijn de drie bekende basisakkoorden. In de toonsoort *c* zijn dat de tonica C, de subdominant F en het dominantseptiemakkoord G<sup>7</sup>. Een gitarist die de liedjes van de Beatles wil spelen, moet echter iets meer in zijn mars hebben. Om dat te laten zien is een kort voorbeeld voldoende.

Het citaat boven deze samenvatting is afkomstig uit *Nobody I Know*, een liedje dat John Lennon en Paul McCartney in 1964 schreven voor het bevriende duo Peter en Gordon. De vier maten van deze tekstregels worden opgewekt begeleid met de akkoordenreeks: | C | Em | Am | As |. Dat zijn direct al drie akkoorden meer. Ook die toegevoegde akkoorden zijn echter niet bijster moeilijk te spelen. De vingerzettingen van de mineurakkoorden Am en de Em zijn op de gitaar zelfs uiterst simpel. Wat de akkoordenprogressie moeilijk maakt is de ongewone combinatie waarin de akkoorden voorkomen. Ongebruikelijk is op zich al de directe overgang van het majeurakkoord C naar het mineurakkoord Em. Vreemd is verder dat de mineur gehandhaafd blijft in de overgang van de Em naar de Am. En nog merkwaardiger is de introductie van de verlaagde As direct na het optreden van de Am.

De akkoordenreeks valt theoretisch lastig te duiden. De toegevoegde akkoorden zijn problematisch, omdat ze meerduidige tonen introduceren. In *Nobody I Know* komt bijvoorbeeld ook nog het septiemakkoord E<sup>7</sup> voor. In de melodielyn wordt daarbij de *gis* gezongen. Op zich is dat geen enkel probleem, want die toon maakt heel gewoon onderdeel uit van het E<sup>7</sup>--akkoord. In de gelijkzwevende stemming is de *gis* echter, zoals dat heet, enharmonisch gelijk aan de *as*, de toon die we in het liedje aantreffen in de harmonische samenzang onder het As-akkoord. Op de piano worden beide tonen op dezelfde toets gespeeld. Niettemin zijn het echt andere tonen. Zuiver

gezongen schelen ze een ruim een kwart toonafstand. Dergelijke dubbelzinnige tonen dienen door de zangers en de luisteraars op het gehoor te worden geïnterpreteerd. Gaat daarbij iets mis, dan klinkt de muziek al snel vals of dreigt voor het gehoor zelfs het tooncentrum te verschuiven.

In de popmuziek is dat risico zelfs bijzonder groot, omdat daar alle twaalf tonen van de chromatische toonladder in twee verschillende vormen in een liedje kunnen opduiken. In popsongs zitten namelijk aanzienlijk meer akkoorden met enharmonisch gelijke tonen. In de popmuziek is het aantal akkoorden per liedje opvallend omvangrijk. Ter illustratie: *Nobody I Know* telt behalve de vier die het citaat begeleiden, nog eens vijf andere akkoorden. Naast de  $E^7$  zijn dat de  $Dm^7$ , de  $D^7$ , de  $G^7$  en de  $Bes$ . Het geheel wordt daarmee begeleid met in totaal liefst negen akkoorden, waarvan er niet minder dan zeven – de  $F$  ontbreekt opvallend genoeg – niet tot de basisakkoorden behoren. Wat betreft de hoeveelheid akkoorden vormt het liedje evenwel geen uitzondering. Het aantal van negen akkoorden is slechts weinig meer dan het gemiddelde van ruim acht, waarop we uitkomen wanneer we alle verschillende akkoorden samennemen van de songs die de Beatles in de eerste twee jaren van hun carrière zelf schreven en op het vinyl zetten.

Op zich vormt dat grote aantal akkoorden nog niet echt een probleem. Ook in de eerdere populaire muziek komen gewoonlijk wel meer akkoorden voor dan enkel en alleen de drie basisakkoorden. Daar worden die akkoorden met hun meerduldig toonmateriaal echter doorgaans in bedwang gehouden met behulp van kadensen, standaardreeksen van akkoorden die op grond van gewoontevorming zijn ingesleten in het gehoor van de luisteraars. De akkoordenprogressie in *Nobody I Know* lijkt echter in de verste verte niet op een van de gangbare kadensen. Ook de klassieke muziektheorie biedt weinig hulp. Gemeten naar de maatstaven van de klassieke muziektheorie zou de directe overgang van  $Em$  naar  $Am$  kunnen worden opgevat als een tijdelijke verandering van tooncentrum, een korte modulatie, bijvoorbeeld naar het tooncentrum van  $e$ -mineur. In het liedje wordt echter strikt vastgehouden aan het tooncentrum van  $c$  en is van een modulatie geen sprake. In dit opzicht valt *Nobody I Know* exemplarisch te noemen voor de popmuziek. De vrije combinatie van majeur- en mineurakkoorden, onder behoud van het tooncentrum, is typerend voor de popmuziek en zeker voor het repertoire van de Beatles. En, daar blijft het niet bij. Op bijna willekeurige wijze lijken alle denkbare akkoorden in hun liedjes te kunnen worden ingezet.

Bezien de Beatles-liedjes bestaan uit een resultaat van een vers. Toch geven popmuziek met uitstekend klinkende zuivere samenopvoering van geheel. Ieder lieder kan die artistieke muzikale consistentie van de Beatles vaststellen, zo valt het resultaat van hun eigen, niet samenwerkingsamen het onn de Beatles, we

Een die andere verklaring songs. Uit de stige structuur liedjes worden systeem – een worden verva plaats van de de  $A$  en een *Nobody I Know* door het optr

Tussen bestaat, omdat In dat opzicht eerdere popu de lijnen van

Bezien vanuit het perspectief van de klassieke muziektheorie spotten de Beatles-liedjes met alle regels van het spel. Ze lijken eerst en vooral te bestaan uit een chaotisch samenraapsel van akkoorden. Volgens velen zijn ze het resultaat van de muzikale onwetendheid en onkunde van de songschrijvers. Toch geven zelfs de meest hardnekkige tegenstanders en critici van de popmuziek meestal zonder mankeren toe, dat de liedjes van de *fab four* uitstekend klinken. Geholpen door de verbindende melodielijnen en de zuivere samenzang, verlopen de akkoordovergangen soepel en de geleidelijke opvoering van de harmonische complexiteit maakt van elke song een sluitend geheel. Ieder liedje vormt een samenhangende muzikale eenheid. Theoretisch kan die artistieke prestatie moeilijk worden verklaard en daarom wordt de muzikale consistentie van de liedjes meestal toegeschreven aan de genialiteit van de Beatles. Dat de muzikale elementen van elk liedje zo perfect in elkaar pasten, zo valt in menig boek over dit onderwerp te lezen, was het unieke resultaat van de symbiose van vier uitzonderlijke persoonlijkheden, die ieder hun eigen, niet geringe muzikale talenten op optimale wijze in hun hechte samenwerking inbrachten en er op die manier keer op keer in slaagden om samen het onmogelijke te verrichten. In de meeste studies over de muziek van de Beatles, wordt dan ook elk liedje afzonderlijk op zijn merites beoordeeld.

**Een diagonaal toonrooster.** In *Het geluid van de Beatles* wordt een andere verklaring geboden voor de muzikale samenhang van de Beatles-songs. Uit de analyse van de liedjes komt naar voren, dat er een overeenkomstige structuur zit in de manier waarop de akkoorden in de afzonderlijke liedjes worden toegepast. Die harmonische structuur is gebaseerd op een systeem – een toonrooster – waarin elk van de basisakkoorden vrijelijk kan worden vervangen door een groot aantal andere akkoorden. Zo vinden we in plaats van de tonica C bijvoorbeeld geregeld de Am, meer dan eens de Es en de A en een enkele keer de Cm. De afwezigheid van de subdominant F in *Nobody I Know* wordt volgens dezelfde systematiek meer dan goedgemaakt door het optreden van de D<sup>7</sup>, de Dm<sup>7</sup> en de As.

Tussen de samenstellende tonen van dergelijke vervangende akkoorden bestaat, omdat ze berusten op kleine-tertsintervallen, een diagonale relatie. In dat opzicht wijkt de beatmuziek af van zowel de klassieke muziek als de eerdere populaire muziek, waar het principe van de verticale vervanging langs de lijnen van de grote tertsen overheerst en waar buitenissig akkoordenmate-

riaal in de hand wordt gehouden door bekende kadensen. De harmonische structuur van de popmuziek kan daarmee worden omschreven als een kadensloze, diagonale systematiek. Belangrijker dan de naam is echter nog wel de conclusie dat de beatmuziek daarmee kan worden bestempeld als een echte muzikale vernieuwing. Uit de grondstoffen van de rock'n' roll en de rhythm and blues vervaardigden de Britse beatmuzikanten in slechts een paar jaar tijd een nieuw muzikaal idioom, dat in de latere rockmuziek een verdere verdieping en uitwerking vond.

De vroege Beatles-songs bieden een fraai overzicht van de snelle, maar toch geleidelijke ontwikkeling van het nieuwe muzikale idioom van de popmuziek. Ze laten zien hoe er net zo lang op de gangbare kadensen werd gevarieerd, tot de grondpatronen totaal onherkenbaar werden. Ze tonen hoe al de nieuwe mogelijkheden die de vrije akkoordvervanging bood, creatief werden benut. Een mooi voorbeeld biedt de overgang van de Am naar de As in *Nobody I Know*, die we kunnen omschrijven als een dubbele leidtoonovergang. In die beide akkoorden zit een tweetal tonen dat onderling niet meer dan een halve toon verschilt. Voor de Am en de As zijn dat respectievelijk de *a* en de *as* en de *e* en de *es*. Dergelijke tonen fungeren ten opzichte van elkaar als zogenaamde leidtonen: ze verglijden voor het gehoor gemakkelijk naar elkaar. Hier zorgen ze ervoor dat de overgang tussen de akkoorden verrassend soepel verloopt. In de vroege Beatles-songs vinden we nog een hele reeks van dergelijke harmonische kunstgrepen zoals backings, enharmonische akkoordverwisselingen en toonvallen. Ook laten de liedjes zien, hoe die overgangen op hun beurt weer de nodige aanknopingspunten verschaften voor een aantal uiterst inventieve en ongebruikelijke modulaties. Met elk nieuw liedje, dat de Beatles en hun collega's maakten, kreeg het muzikale idioom een meer zelfstandig karakter.

Niet alleen in harmonisch opzicht vormden de Beatles-songs de uitdrukking van een muzikale vernieuwing. De tonen van de toegevoegde akkoorden en zeker de leidtonen tussen de akkoorden werden dankbaar gebruikt als toonmateriaal voor de melodieën. Daarmee ontstond er een hechte relatie tussen melodie en harmonie. Zeker vergeleken met de eerdere rhythm and blues en rock'n' roll uit Amerika klonk de Britse beatmuziek daardoor ronduit melodieus. Die samenhang tussen melodie en harmonie, die goed tot uiting kwam in de zuivere samenzang van de Beatles, verschaftte het publiek enige compensatie voor het wegvallen van de steun van de kadensen.

Maar, dat is ni  
gehoor van de  
akkoordencombi  
gezongen: afwi  
twijfelend of va  
den bestaat in c

De tekste  
het karakter va  
waarop de drie  
bezien een sem  
ze in combinati  
wordt ervaren  
moment van sp  
bereidt, afhank  
waarde van dez  
de plaats; een s  
stap terug als o  
semantische log  
en doen.

In de bea  
logica van gesp  
geheel nog twe  
context van de c  
presenteert. De  
en openbare da  
dimensie staan  
F en de Dm ne  
het verschil ui  
controleerbare l  
en de As tegen

Deze sem  
de tekst, die op  
zanger of zange  
alleen wordt ge  
gebruik van lei  
nog – door de e

Maar, dat is niet het enige. Er zat nog een element in de liedjes, dat het gehoor van de luisteraar tot gids diende in de doolhof van de verrassende akkoordencombinaties. Dat was de tekst en vooral de manier waarop die werd gezongen: afwisselend beschouwend of daadkrachtig, formeel of informeel, twijfelend of vastberaden. Tussen de toonzetting van de stem en de akkoorden bestaat in de muziek van de Beatles namelijk een opvallend verband.

De teksten van de liedjes uit de populaire muziek dragen doorgaans het karakter van gesprekken. Het is dan ook niet vreemd, dat de manier waarop de drie basisakkoorden daar meestal worden gebruikt, taalkundig gezien een semantische logica volgen. Aan deze drie akkoorden wordt, als ze in combinatie optreden, een zekere gevoelswaarde toegekend. De tonica wordt ervaren als een moment van ontspanning en de dominant als een moment van spanning. De subdominant bemiddelt tussen deze twee en bereidt, afhankelijk van de volgorde, spanning en ontspanning voor. De waarde van deze akkoorden kan figuurlijk worden getypeerd als een pas op de plaats; een stap naar voren om iets of iemand tegemoet te treden; en een stap terug als om de situatie te overzien in een moment van bezinning. Die semantische logica laat zich daarmee plaatsen op een dimensie van denken en doen.

In de beatmuziek blijken ook de andere akkoorden in de semantische logica van gesprekssituaties te kunnen worden ingepast. Ze voegen aan het geheel nog twee andere dimensies toe. Zo vinden we een dimensie die de context van de conversatie aangeeft, waarin een spreker zichzelf aan anderen presenteert. De akkoorden verschillen al naar gelang die context een publieke en openbare dan wel een privé- en persoonlijke ruimte betreft. Op deze dimensie staan akkoorden als de  $F^7$  en de  $D^7$  tegenover de  $Fm$  en de  $As$ . De  $F$  en de  $Dm$  nemen hier een tussenpositie in. Een volgende dimensie drukt het verschil uit tussen persoonlijke twijfels en een openlijk beleden en controleerbare handelingsbereidheid. Hier staan akkoorden als de  $D^7$ , de  $Dm$  en de  $As$  tegenover de  $F^7$ , de  $F$  en de  $Fm$ .

Deze semantische logica komt sterk tot uitdrukking in de betekenis van de tekst, die op haar beurt weer wordt gedragen door het stemgeluid van de zanger of zangers. Dat betekent, dat de opeenvolging van de akkoorden niet alleen wordt gereguleerd door het principe van de diagonale vervanging, het gebruik van leidtonen en een zuivere samenzang, maar ook – en vaak meer nog – door de emotionele lading en betekenis van de tekst van de liedjes en



## *Het geluid van de Beatles*

van het stemgeluid van de zangers. Het muzikale idioom van de beatmuziek vormt daarmee in harmonisch, melodisch en semantisch opzicht een samenhangend geheel. De Beatles vonden kortom niet met elk liedje telkens opnieuw het muzikale wiel van de popmuziek uit. Elk nieuw liedje was een verdere uitwerking en ontdekking van dezelfde kadensloze, diagonale systematiek.

**Een landkaart van de jeugdcultuur.** De constatering, dat er een nieuwe en zelfstandige muzikale systematiek schuil gaat achter de ogenschijnlijk simpele liedjes van popmuziek is misschien musicologisch interessant. Maar is het ook belangrijk genoeg voor een dik boek over dat onderwerp en dan nog wel een muzieksociologische studie? Wat hebben de akkoorden en de melodielijnen van de muziek strikt genomen nu helemaal met sociologie te maken? Volgens Max Weber, een van de grondleggers van de moderne sociologie, meer dan op het eerste gezicht wel mag lijken. In zijn muzieksociologische studie onderkende Weber de aanwezigheid van een principiële tegenstelling in de westerse muziek tussen enerzijds de harmonie en anderzijds de melodie. Met het oog op het effectueren van een maximale welluidendheid zijn de toonafstanden in de harmonie op rationele wijze geconstrueerd volgens ideale wiskundige verhoudingen. De melodie volgt daarentegen, overigens net zoals de leidtonen, het principe van de onderlinge nabijheid van tonen en imiteert daarmee als het ware de menselijke spraak. Dat verschil is goed merkbaar, omdat de harmonie wordt gekenmerkt door relatief grote toonafstanden, terwijl de melodielijnen in het algemeen berusten op relatief kleine intervallen.

Er bestaat in de westerse muziek daarmee een gespannen relatie tussen melodie en harmonie, die volgens velen ook haar dramatische muzikale zeggingskracht verklaart. Die tegenstelling tussen harmonie en melodie is volgens Weber echter ook in sociologisch opzicht van belang, en wel omdat er een maatschappelijke tegenstelling in wordt weerspiegeld. De westerse samenleving wordt gekenmerkt door een proces van rationalisering. De economische productie van goederen, de politieke besluitvorming en de opbouw en de overdracht van kennis vinden meer en meer plaats volgens rationele procedures. Dat is een onomkeerbaar proces dat zichzelf versterkt, en de maatschappij wordt daardoor steeds rationeler. Op individueel niveau ondergraaft de voortschrijdende rationalisering echter de zeggingskracht van

gedeelde normen en waarden aan zingeving voor het proces van rationalisering. Alleen individuele uitlaatklep vinden. In de muziek is dit uitgedrukt in de verhouding tussen de harmonie daarbij systematisch en maatschappelijke orde, en het verzet daartegen.

Webers boek over muziek en sociologie uit 1921. Voor de sociaal-filosofische grondslag voor een feitelijke rationalisering in de muziek, de ontwikkeling van de muziek. Componisten konden hun gevoelens niet achtergelaten heldere symbolisch uitdrukking geven. In de hedonistische schijnwereld waarin de rationalisering reageert, vond Adorno voor de reactie van een artistieke aanpak leek te gaan overheersen. De populaire muziek.

Adorno zette de toon van de muziek. Velen nog steeds wordt bevestigd. Over de Beatles vallen zelfstandig hun songs onder verwijzing naar als een vorm van muziek. Verwijzing naar de harmonie reeksen bevorderd tot een nieuwe artistieke avant-garde. In veel recente literatuur over popgeschiedenis opgang.

De systematiek die lijnen maakt een derde visie. Verdraagt de beatmuziek theorie van Weber en Adorno.

gedeelde normen en waarden. De gevoelsmatige behoefte van het individu aan zingeving voor het persoonlijke leven komt daardoor in botsing met de rationalisering. Alleen in de kunst kan deze spanningsrelatie nog een uitlaatklep vinden. In de muziek, wordt deze tegenstelling volgens Weber uitgedrukt in de verhouding tussen harmonie en melodie. In de muziek staat de harmonie daarbij symbool voor de rationaliteit van de natuurlijke en de maatschappelijke orde, terwijl de melodie letterlijk en figuurlijk stem geeft aan het verzet daartegen van de kant van het individu.

Webers boek over de muziek werd postuum gepubliceerd in het jaar 1921. Voor de sociaal-filosoof Theodor Adorno vormde het twintig jaar later de grondslag voor een felle kritiek op de populaire muziek. In zijn ogen was de rationalisering inmiddels zo ver voortgeschreden, dat er voor verdere ontwikkeling van de muziek nog slechts twee mogelijkheden openstonden. Componisten konden proberen om de existentiële leegte die de rationalisering had achtergelaten heldhaftig onder ogen te zien om daar in hun muziek symbolisch uitdrukking aan te geven. Of ze konden daarvoor wegvluchten in de hedonistische schijnwerkelijkheid van een kleinburgerlijke romantiek, waarin de rationalisering botweg werd ontkend. De sporen van de eerste reactie vond Adorno vooral aan de grenzen van de klassieke muziek in het werk van een artistieke avant-garde, waar de melodie de harmonie volstrekt leek te gaan overheersen. De kenmerken van de tweede zag hij met name in de populaire muziek.

Adorno zette de toon voor de manier waarop de populaire muziek door velen nog steeds wordt benaderd. In de weinige sociologische beschouwingen over de Beatles vallen zelfs beide opties terug te vinden. De ene keer worden hun songs onder verwijzing naar de puber-romantiek van de teksten geduid als een vorm van muzikale regressie. De andere keer worden ze onder verwijzing naar de harmonische complexiteit van de chaotische akkoordenreeksen bevorderd tot een vorm van artistiek verzet en de Beatles zelf tot een nieuwe artistieke avant-garde. Het is deze met name deze tweede visie die in veel recente literatuur over de Beatles en andere grootheden uit de popgeschiedenis opgang maakt.

De systematiek die schuilt achter de akkoordenreeksen en melodielijnen maakt een derde visie op de popmuziek mogelijk. Op een aantal punten verdraagt de beatmuziek zich slecht met de ontwikkelingsgang die in de theorie van Weber en Adorno wordt verondersteld. Juist in songs van de

### *Het geluid van de Beatles*

Beatles, waar leidtonen niet alleen in de melodieën maar ook in de akkoord-overgangen een belangrijke rol spelen, is de verhouding tussen harmonie en melodie immers minder gespannen. Belangrijker nog is, dat de semantische logica van de popmuziek een afspiegeling lijkt van de communicatieve structuren waarbinnen jongeren met elkaar – in de *peer group* – omgaan. Net als die vriendengroepen zelf bood de beatmuziek daarmee een tussenliggende structuur om ervaringen in de rationele werkelijkheid en de onzekerheid over individuele zingeving met elkaar te verbinden. En, juist de meer vrije inzet van de akkoorden verschafte de nodige aanwijzingen voor een meer flexibele manier om gevoelens bij zichzelf en anderen af te tasten, te ontlede en bij te stellen.

Met zijn vrije akkoorden en verbindende melodielijnen wist de beatmuziek op muzikale wijze de contouren te schetsen van de sociale landkaart van de peer group. Met haast elk liedje werden op die kaart nieuwe wegen aangegeven om de emotionele grenslijnen te overschrijden tussen private emoties en publieke presentatie en tussen individuele gevoelens en openbare aanspreekbaarheid. Op die manier bevatte de muziek een model voor een meer gelijkwaardige communicatie over gevoelens en meningen, voor een nieuwe romantische kijk op de sociale werkelijkheid en een gevoeligheid voor individuele verschillen. De songs boden daarnaast ook een middel om de bijbehorende communicatieve vaardigheden aan te leren. De melodieën van de korte liedjes konden worden meegezongen, gememoriseerd en meegeneuried. Door in de liedjes op te gaan, leerden jongeren nieuwe communicatievormen en een meer flexibele gevoelshuishouding. In die zin kunnen de liedjes van de Beatles en hun collega-muzikanten van de Britse beatexplosie worden gezien als een soort besluitvormingsmachientjes voor de acceptatie van een nieuwe leefstijl: een middel om de sociale werkelijkheid op een nieuwe manier leefbaar te maken. Op die manier ook kon de beatmuziek een bijdrage leveren aan de opkomst van de jeugdcultuur van de jaren zestig, waarin die nieuwe leefstijl werd uitgeroepen tot een meer algemene omgangscode voor de openbaarheid.

**“And then when you’ve heard him...”** In *Het geluid van de Beatles* gaat het al met al niet alleen om de Beatles en niet alleen om de muziek. De merkwaardige akkoorden van de beatmuziek vormden een cultureel mechanisme, waarmee de jeugd in de jaren zestig in beweging werd gezet. Dat is,

kort gezegd, de eenzijdige uitwerking.

In plaats van blik te werpen op de sociale structuren noemt deze studie de oorzaak voor de opkomst van de Beatles niet de perspectieven op de toekomst. Die stelling druist in tegen de musicologie maar ook tegen de toelichting over de beatmuziek. Ook muziektheorie en uitgebreide verduidelijking van willekeurig Beatles-liedjes. Daar komt bij dat er op het gebied van de popmuziek, geschiedenis wordt bestudeerd. Bij de muziektheorie, overigens, wordt van sociologie afweten. Een groep die er zo’n centimeter vakgebieden. Om die reden is uitleg gegeven. Bijna twee de nieuwe inzichten en de populaire muziek.

In de eerste twee hoofdstukken de vraagstelling verder uit te werken over de relatie tussen beatmuziek en op de sociologische context. Daarna volgen vier hoofdstukken volgens wordt de aanpak van de verschillende kaders van de muziek (stuk 5) en de laddervorming vinden zijn. Na deze hoofdstukken de sociologische context diep wordt in hoofdstuk 6 akkoorden, de aard van de jeugdcultuur. Daarna

kort gezegd, de centrale stelling die in het boek wordt onderbouwd en uitgewerkt.

In plaats van brede demografische, economische en sociale ontwikkelingen noemt deze studie daarmee een historisch aanwijsbare, culturele oorzaak voor de opkomst van de jeugdcultuur. Het was de beatmuziek, waaraan de Beatles met andere beatgroepen uit dezelfde tijd vormgaven, die de perspectieven op de culturele veranderingen van de jaren zestig openlegde. Die stelling druist in tegen de bestaande beeldvorming, niet alleen in de musicologie maar ook binnen de sociale wetenschappen. Dat vergt de nodige toelichting over de bestaande sociaal-wetenschappelijke opvattingen over de popmuziek. Ook muziektheoretisch vraagt de these van dit boek om een uitgebreide verduidelijking. Minstens zo moeilijk als het naspelen van een willekeurig Beatles-liedje, is het uitleggen hoe het muzikaal in elkaar zit. Daar komt bij dat er op het gebied van de muzieksociologie, zeker op het punt van de popmuziek, geen echte traditie bestaat waarin ook de muziek zelf wordt bestudeerd. Beroepshalve hebben sociologen weinig kennis van muziektheorie, overigens net zoals musicologen op hun beurt meestal weinig van sociologie afweten. En wie dit boek enkel leest uit interesse voor de groep die er zo'n centrale plaats in krijgt, heeft mogelijk moeite met beide vakgebieden. Om die reden wordt in alle hoofdstukken van dit boek de nodige uitleg gegeven. Bijna terloops krijgt de lezer daarbij een goed overzicht van de nieuwe inzichten en lopende discussies op het terrein van de studie van de populaire muziek.

In de eerste twee hoofdstukken wordt de sociologische achtergrond van de vraagstelling verder uitgewerkt. Hoofdstuk 1 inventariseert de opvattingen over de relatie tussen beatmuziek en jeugdcultuur en hoofdstuk 2 gaat dieper in op de sociologische verklaringen van de opkomst van de jeugdcultuur. Daarna volgen vier hoofdstukken waarin de muziek centraal staat. Achtereenvolgens wordt de aandacht gericht op de soorten akkoorden (hoofdstuk 3), de verschillende kadensen (hoofdstuk 4), de opvallende modulaties (hoofdstuk 5) en de laddervreemde tonen (hoofdstuk 6) die in de Beatles-songs te vinden zijn. Na deze muzikale beschouwingen komt in de laatste twee hoofdstukken de sociologie weer aan bod. Vanuit een sociologisch perspectief wordt in hoofdstuk 7 een verband gelegd tussen de systematiek van de akkoorden, de aard van de tekst en de communicatieve structuur van de jeugdcultuur. Daarna worden de verhoudingen omgedraaid en komt in

hoofdstuk 8 de vraag aan de orde, welke implicaties de Beatles-songs hebben of in ieder geval zouden moeten hebben voor de sociologische theorievorming.

Zowel in musicologisch als in sociologisch opzicht is de stelling die in *Het geluid van de Beatles* wordt gepresenteerd, uitdagend. Is de gevolgde redenering plausibel en de gehanteerde bewijsvoering overtuigend? Lees het boek, luister nog eens naar de muziek van de Beatles en: "... see if you agree."

*Listen to the  
And then wh  
Nobody I kn*

## Sum

### The sound

be undone. With  
and their fellow  
to the image of  
become known as  
that sometimes r  
came rather unex  
bewildered by a c

In the nine  
vantage point of  
beginning of a ne  
According to the  
new look at indiv  
replaced the old  
youth. Moreover  
a transnational, g  
the economic, de  
tion have been st  
has disappeared.  
role – literally –  
some have tried,  
it is so closely t  
music just seem  
transformation.

Compared  
predecessors, po  
song is just a st